

Eine Einführung in die Musikrechte für Film- und Fernsehproduktionen

von Francisco Javier Cabrera Blázquez

LEITARTIKEL

Häufiger als man annehmen möchte sind für Musikproduzenten, Filmkomponisten und Musiker die grundsätzlichen Fragen in Bezug auf Musikrechte ein unbekanntes Feld. Die Lektüre dieser IRIS *plus* ermöglicht einen Einstieg in dieses komplexe Rechtsgebiet. Der Artikel beginnt mit einer Darlegung der Rechtsstellung von Filmkomponisten und insbesondere den Fragen: wer hat die Urheberrechte inne, für wie lange und in welchem Umfang. Im Weiteren werden Themen zur Lizenzierung und Vergütung einschließlich der Rolle von Verwertungsgesellschaften beleuchtet. Anschließend werden im Beitrag verschiedene Aspekte der Piraterie betrachtet, eine große Sorge für die audiovisuelle Industrie. Rechteinhaber stehen im Krieg mit einem praktisch unsichtbaren Feind, der paradoxerweise auch ihr Kunde ist. In dieser Schlacht sind Gerichtssäle das Schlachtfeld, und Kläger ersuchen die Gesetzgeber, wirksamere Waffen und Schilde in Form von neuen gesetzgeberischen Maßnahmen zu schmieden. Der Beitrag endet mit einer Betrachtung jüngster Legislativvorschläge, wie auf Piraterie zu reagieren sei.

Straßburg, im Mai 2009

Susanne Nikoltchev

IRIS Koordinatorin

Leiterin der Abteilung Juristische Information

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle

IRIS *plus* erscheint als Redaktionsbeilage von IRIS, *Rechtliche Rundschau der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle*, Ausgabe 2009-5



OBSERVATOIRE EUROPÉEN DE L'AUDIOVISUEL
EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY
EUROPÄISCHE AUDIOVISUELLE INFORMATIONENSTELLE

76 ALLEE DE LA ROBERTSAU • F-67000 STRASBOURG
TEL. +33 (0)3 88 14 44 00 • FAX +33 (0)3 88 14 44 19
<http://www.obs.coe.int>
e-mail: obs@obs.coe.int

 **Nomos**
Verlagsgesellschaft

WALDSEESTRASSE 3-5 - D-76530 BADEN-BADEN
TEL. +49 (0)7221 2104-0 • FAX +49 (0)7221 2104-27
e-mail: nomos@nomos.de



Eine Einführung in die Musikrechte für Film- und Fernsehproduktionen

Francisco Javier Cabrera Blázquez
Europäische Audiovisuelle Informationsstelle

I. Overtüre

Im Jahr 1849 erläuterte Richard Wagner, der visionärste aller Komponisten (und wahrscheinlich derjenige, der die Filmmusik am meisten beeinflusst hat), in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk der Zukunft* sein Konzept eines „großen Gesamtkunstwerks, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur“.¹ Wagner wendete dieses Konzept später auf seine eigenen Werke an, insbesondere auf seinen monumentalen Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen*, ein Werk, welches nicht nur in der Opernwelt, sondern in der ganzen westlichen Kultur seine Spuren hinterlassen hat.

Das Konzept eines Gesamtkunstwerks scheint in der Filmkunst seine perfekte Umsetzung gefunden zu haben. Bewegte Bilder, gesprochene Dialoge und Musik werden verschmolzen, um „ein gemeinsames Ziel zu erreichen“: Das filmische Werk. Es verwundert nicht, dass die berühmtesten Filmkomponisten des goldenen Hollywood-Zeitalters (Korngold, Waxman, Steiner etc.), die unser heutiges Verständnis von Filmmusik geprägt haben, allesamt europäische Immigranten waren, Nachkommen der großen Linie europäischer Komponisten, die von Wagners Ideen beeinflusst wurden (Gustav Mahler, Richard Strauß, Giacomo Puccini...)² Und genauso wenig überrascht es, dass der Komponist Camille Saint-Saëns, der als erster Autor einer Originalfilmmusik gilt, Urheber von über zehn Opern einschließlich der berühmten *Samson et Dalila* ist.³

Die Filmmusik feierte 2008 ihr hundertjähriges Bestehen.⁴ In den hundert Jahren ihrer Geschichte entwickelte sich die Filmmusik von der improvisierten Klavierbegleitung der Stummfilmzeit zu der Kunstform, die wir heute kennen. Filmmusik zog einige der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts (von Saint-Saëns bis Schostakowitsch, Prokofjew, Copland oder Vaughn Williams) in ihren Bann und wird von so großen Fachleuten wie John Williams oder Ennio Morricone am Leben erhalten, um nur die beiden bekanntesten zu nennen. Viele der Filmmusiken gehen über die Leinwand hinaus und entwickeln ein Eigenleben auf Soundtrack-Alben, die beliebtesten werden gar live in den Konzerthallen der Welt dargeboten.

Der Film ist jedoch nicht nur ein kulturelles Unterfangen, sondern auch ein kommerzielles Geschäft, in dem sich Geld und Rechte wie eine Primadonna aufführen und in dem die heutigen Komponisten weit von den Privilegien entfernt sind, derer sich einst Opernkomponisten erfreuten. Musik ist ein grundlegender Teil jedes audiovisuellen Werks, Filmkomponisten sind jedoch in der Regel wenig bekannt und erreichen selten Starstatus. Wenngleich das Fernsehen Komponisten ein weiteres Arbeitsfeld eröffnet hat, hat es doch nicht zwingend ihre Arbeitsbedingungen verbessert.

Dieser Beitrag soll eine kurze Einführung in das Musikurheberrecht bei Film- und Fernsehproduktionen geben. Dabei geht es um ein hochkomplexes Rechtsgebiet, sodass mit diesem Beitrag lediglich ein nicht abschließender allgemeiner Überblick über rechtliche Fragen beabsichtigt ist. Zunächst wird die Rechtsstellung von Filmkomponisten erörtert, wobei das Hauptaugenmerk auf den Unterschieden zwischen dem US-amerikanischen und den verschiedenen europäischen Urheberrechtssystemen liegt. Des Weiteren werden die allgemeinen Vorschriften zu Lizenzierung und Vergütung anhand von Beispielen aus vier verschiedenen Ländern (USA, Deutschland, Frankreich und Großbritannien) erläutert. Eine Übersicht zum Themenkomplex Piraterie schließt diesen Beitrag dann ab.

II. Eine Filmmusik, zwei Möglichkeiten

Um einen Film mit einer Filmmusik zu untermalen, hat ein Filmproduzent grundsätzlich zwei Optionen: Er kann zum einen vorbestehende Musik wie Lieder, klassische Musik oder Produktionsmusik (*production music*)⁵ verwenden, zum anderen kann er einen Komponisten beauftragen, eine Originalmusik für den Film zu komponieren.

Soll vorbestehende Musik zum Einsatz kommen, wählt der Filmemacher (oder der Produzent) meistens mit Hilfe eines Musikberaters die Musikwerke aus, die er verwenden möchte, und wendet sich dann an die Rechteinhaber, um eine Lizenz zu erwerben. Entweder werden Künstler (Solisten, eine Rockband, ein Symphonieorchester) beauftragt, ein vorbestehendes Musikwerk für die Filmproduktion einzuspielen, oder es wird eine vorhandene kommerzielle Aufnahme des fraglichen Musikwerks verwendet.



In den meisten Fällen wird jedoch der Produzent oder der Filmemacher einen Komponisten bitten, eine Originalfilmmusik zu schreiben, die die visuellen und gesprochenen Teile des Films begleitet, sie unterstützt und verstärkt. Dadurch ergibt sich eine völlig andere künstlerische Auswahl: Während der Produzent im Fall von vorbestehender Musik genau weiß, was er kauft, ist die Arbeit mit einem Filmkomponisten eher ein Akt des Vertrauens, denn bei der Vertragsunterzeichnung weiß der Produzent nie, wie die fertige Filmmusik letztlich klingen wird. Dies bedeutet allerdings nicht, dass die Produzenten und Filmemacher bei der Gestaltung der Filmmusik nicht mitreden dürfen. Der Filmkomponist Alan Silvestri drückte es so aus: „Du darfst nicht vergessen, was du hier tust. Du arbeitest für jemanden, und man wird nicht dich dafür verantwortlich machen, wenn der Film anstatt der erwarteten USD 40 Mio. dieses Wochenende nur USD 150.000 einspielt [...]. Wenn du dir also auch nur eine Minute einbildest, der Regisseur werde nicht viel dazu zu sagen haben, welche Art von Musik in seinen Film passt und wie sie klingt, machst du dir selbst etwas vor.“⁶ Zunächst einmal wird diese Frage vorab von den betroffenen Vertragsseiten diskutiert. Der Filmemacher (zuweilen der Produzent) benennt die Filmszenen, für die Musik benötigt wird. Sehr häufig werden temporäre Musikstücke, sogenannte „temp tracks“ verwendet, um dem Komponisten Anhaltspunkte für die Stimmung oder den Stil der Musik zu geben.⁷ Darüber hinaus legen die Produzenten in dem mit dem Komponisten abzuschließenden Vertrag die Wesensmerkmale der Musik fest, die sie vom Komponisten erwarten. Am Schluss hat der Filmproduzent das letzte Wort darüber, ob die vom Komponisten geschriebene Musik tatsächlich in dem Film verwendet wird.

III. Rechtliche Stellung des Filmkomponisten

1. Eigentum an Urheberrechten

Das Eigentum an den Urheberrechten liegt bei der Person, die das Werk geschaffen hat. Dies ist eine Grundregel des Urheberrechts. Grundsätzlich ist der Filmkomponist der Urheber seiner Musik. Die Definition für Urheberschaft ist jedoch nicht in allen Ländern gleich. Das beste Beispiel sind die USA, wo die Vereinbarung zwischen dem Komponisten und dem Filmproduzenten die rechtliche Stellung des Komponisten festlegt. In den meisten Fällen wird ein Komponist nach einem Vertrag über ein Auftragswerk (*work made for hire*) tätig. Das amerikanische Urheberrechtsgesetz definiert ein Auftragswerk als „... ein Werk, das von einem/einer Angestellten im Rahmen seiner beziehungsweise ihrer Anstellung erarbeitet wurde...“ oder „... ein Werk, das zur Nutzung als Teil eines Spielfilms oder eines sonstigen audiovisuellen Werks speziell bestellt oder in Auftrag gegeben wurde“. In einem solchen Fall müssen die Vertragsparteien „... ausdrücklich in einem von ihnen unterzeichneten Schriftstück vereinbaren, dass das Werk als Auftragswerk zu verstehen ist“.⁸ Wird der Komponist als Angestellter betrachtet,

gilt er für Urheberrechtsbelange nicht als Autor des Werks. In diesen Fällen liegt das Urheberrecht beim Produzenten, während der Komponist als Vergütung ein Komponistenhonorar plus Tantiemen aus öffentlicher Darbietung erhält.⁹ Wird der Komponist als unabhängiger Auftragnehmer beschäftigt, so gilt er für Urheberrechtsbelange als Autor.

In europäischen Ländern gibt es keine derartige Ausnahme für Auftragswerke, die hier anwendbar wäre, sodass der Komponist für Urheberrechtsbelange der Autor seiner Musik ist. Die Frage ist vielmehr, ob der Komponist Mitautor des audiovisuellen Werks ist. Es gilt wiederum die Regel, nach der derjenige Autor ist, der das Werk geschaffen hat. Es gibt dessen ungeachtet unterschiedliche nationale Regelungen in dieser Frage. Im Falle Deutschlands ist die vorherrschende Meinung, die Originalfilmmusik sei als vorbestehendes Werk zu betrachten (Vorbestehendes Werk, Art. 88 Abs. 1 UrhG und Art. 89 Abs. 3 UrhG).¹⁰ Die Situation in Großbritannien ist im Wesentlichen ähnlich.¹¹ In Frankreich hingegen besagt Art. L.113-7 des *Code de la propriété intellectuelle* (Gesetz über das geistige Eigentum – CPI)¹², dass – „wenn nicht anders geregelt“ – der Autor der Musikkompositionen mit oder ohne Worte, die speziell für das Werk komponiert wurden, als einer der Mitautoren eines in Zusammenarbeit entstandenen audiovisuellen Werks vermutet wird, zusammen mit dem Filmregisseur, dem Drehbuchautor, dem Autor der Bearbeitung und dem Dialogschreiber.¹³ Dies ist lediglich eine Vermutung, sodass der Komponist in den Fällen, in denen sein kreativer Beitrag unzureichend ist, nicht als Mitautor des audiovisuellen Werks betrachtet wird.

2. Urheberrechtliche Schutzdauer

Ein grundsätzlicher Unterschied besteht zwischen den USA und der Europäischen Union ebenfalls hinsichtlich der urheberrechtlichen Schutzdauer. In den USA hängt die Schutzdauer davon ab, ob das Werk als Auftragswerk angefertigt wurde oder nicht. Nach den Vertragsvereinbarungen zu Auftragswerken wird der Produzent gemäß dem amerikanischen Urheberrecht zum Autor. Die urheberrechtliche Schutzdauer für Auftragswerke, die ab dem 1. Januar 1978 entstanden sind, beträgt 120 Jahre ab dem Jahr der Erschaffung oder 95 Jahre ab dem Jahr der Veröffentlichung, je nachdem, was kürzer ist. Die urheberrechtliche Schutzdauer für andere Arten von Werken, die ab dem 1. Januar 1978 entstanden sind, ist die Lebenszeit des Autors (der Autoren) plus 70 Jahre. Wie jedoch bereits oben ausgeführt, werden die meisten filmischen Werke gemäß Verträgen über Auftragswerke geschaffen, sodass der Filmproduzent der alleinige Autor des Films einschließlich der speziell dafür geschriebenen Filmmusik ist.

In der EU brachte die sogenannte Schutzdauerrichtlinie¹⁴ eine Harmonisierung der urheberrechtlichen Schutzdauer. Gemäß Art. 1 der Richtlinie wahren die Rechte des Urhebers an einem Werk der Literatur oder der Kunst für das Leben des Urhebers und siebenzig Jahre nach seinem Tod, unabhängig von



dem Zeitpunkt, zu dem das Werk in erlaubter Weise der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Hersteller von Tonträgern, Filmproduzenten und Rundfunkorganisationen sind lediglich als Inhaber von verwandten Schutzrechten geschützt, sodass ihre Schutzdauer wesentlich kürzer ist, nämlich nur 50 Jahre nach der ersten Aufzeichnung oder Veröffentlichung ihrer Werke (erste Übertragung im Fall von Rundfunkveranstaltern).

Zum Teil als Antwort auf dieses Ungleichgewicht veröffentlichte die Europäische Kommission im Juli 2008 einen umstrittenen Vorschlag, die Schutzdauer für Hersteller von Tonträgern (und aufgezeichneten Darbietungen) von 50 auf 95 Jahre zu verlängern.¹⁵ Nach Ansicht der Kommission „käme ausübenden Künstlern die verlängerte Schutzdauer insofern zugute, als sie länger als bisher Einnahmen aus ihren Werken beziehen könnten. Eine 95-jährige Schutzdauer würde verhindern, dass ausübende Künstler, die im Alter von 20 Jahren Platten aufgenommen haben, bei Erreichen ihres 70. Lebensjahres mit einem plötzlichen Einkommensausfall konfrontiert werden“.¹⁶ Kritische Stimmen meinen, eine längere Schutzdauer werde vornehmlich dem Produzenten von Tonaufzeichnungen und weniger den ausübenden Künstlern zugutekommen und keinen Beitrag zu Innovation und Kreativität leisten.¹⁷ Die Kommission verteidigte ihren Vorschlag, indem sie unterstrich, dass die Verlängerung der Urheberrechtsbestimmungen „zusätzliche Einnahmen durch den Verkauf von Platten im Einzelhandel und Internet ermöglichen würde. Dies dürfte die Firmen in die Lage versetzen, sich dem raschen Wandel der geschäftlichen Rahmenbedingungen anzupassen, die durch einen rapiden Rückgang der Ladenverkäufe (minus 30 Prozent in den vergangenen fünf Jahren) und ein vergleichsweise langsames Wachstum bei den Onlineumsatzerlösen gekennzeichnet sind.“

Dies ist eine politische Diskussion, die über den Rahmen dieses Beitrags hinausgeht. Es gibt jedoch einen irritierenden Nebeneffekt bei diesem Vorschlag: Die einzigen Nutznießer sind die Inhaber verwandter Schutzrechte an Tonaufzeichnungen. Andererseits bleibt die Schutzdauer für Filmproduzenten und Rundfunkorganisationen sowie für audiovisuelle ausübende Künstler unverändert, was ohne ersichtliche Notwendigkeit ein Ungleichgewicht innerhalb der gesamten EG-Urheberrechtsgesetzgebung schafft. Daraus ergäben sich so unsinnige Effekte wie eine längere Schutzdauer für das Soundtrack-Album zu einem Film als für den Film selbst!¹⁸

3. Urheberpersönlichkeitsrechte

Gemäß Art. 6bis Abs. 1 der Berner Übereinkunft umfassen die Urheberpersönlichkeitsrechte eines Urhebers „das Recht, die Urheberschaft am Werk für sich in Anspruch zu nehmen und sich jeder Entstellung, Verstümmelung oder sonstigen Änderung dieses Werkes oder jeder anderen Beeinträchtigung zu widersetzen, welche seiner Ehre oder seinem Ruf nachteilig sein könnten“.¹⁹ Im Fall von Komponisten gilt dies in vollem Umfang nur für ihre musikalischen Werke. Geht es um ein

audiovisuelles Werk, welches ihre Musik beinhaltet, scheint dieser rechtliche Schutz doch zu schwinden: Komponisten haben kein Mitspracherecht hinsichtlich der endgültigen Fassung des Films (Endschnitt), sie haben nicht einmal ein Recht darauf, dass ihre Musik auch tatsächlich in den Film aufgenommen wird, wenn der Produzent anderer Meinung ist. Dies war zum Beispiel der Fall beim Film *La marche de l'empereur*,²⁰ einer Oscar-prämierten französischen Dokumentation, die in ihrer Originalfassung eine preisgekrönte und von der Kritik gelobte Filmmusik von Émilie Simon beinhaltet.²¹ Als National Geographic und Warner Bros. die Verleiherechte kauften, beschlossen sie, sowohl die Musik als auch den gesprochenen Text der Dokumentation zu ändern, und beauftragten den Komponisten Alex Wurman, eine neue Filmmusik zu schreiben.²² Ein ähnlicher Fall, bei dem es um die Wiederverwendung alter Filme (ohne deren Originalmusik) zur Produktion einer Fernsehserie ging, kam in Deutschland vor Gericht. In dieser Rechtssache erklärte das Gericht, die Urheberpersönlichkeitsrechte eines Komponisten seien nicht verletzt, wenn die Musik einfach entfernt werde.²³ Etwas anderes ist es, wenn der Produzent Teile der Musik beispielsweise für die Verwertung in einem anderen Land bearbeiten will. Dann können die Urheberpersönlichkeitsrechte des originären Komponisten zum Tragen kommen, wenn die Veränderung des Werks der Ehre oder dem Ruf des Komponisten abträglich ist. Ein Beispiel: In einer Rechtssache zur deutschen Ausstrahlung der RAI-Serie *Cristoforo Colombo* urteilte das Oberlandesgericht (OLG) München, der deutsche Rundfunkveranstalter sei nicht berechtigt gewesen, Änderungen an der Musik des Komponisten (wie Herausschneiden von Teilen und Einfügen neuer Musik eines anderen Komponisten) vorzunehmen, da die Änderungen an der Musik die Kohärenz seines Werks und den geistig-ästhetischen Eindruck des Werks als Gesamtheit zerstörten.²⁴

IV. Lizenzierung und Vergütung

Selbstverständlich könnte man sagen, dass Lizenzierung hauptsächlich eine finanzielle Angelegenheit sei. Finanzielle Fragen können jedoch eine recht schwere Last für die künstlerische Wahlfreiheit bedeuten. Woody Allen sagte dazu: „Ich drehe Filme, bei denen sich alles, mein Gehalt, der ganze Film auf höchstens ungefähr USD 14 oder 15 Mio. belaufen, und das ist hart, denn es gibt eine Menge Dinge, die ich tun möchte, aber nicht tun kann. Wissen Sie, als ich diesen nächsten Film *Match Point* drehte, der noch nicht herausgekommen ist, sagten sie, du wirst dir keine Musik leisten können. Ich habe einen Weg gefunden, nur Opern benutzt, und ich konnte mich mit einer Operngesellschaft, die gerade ein Enrico-Caruso-Album herausbrachte, arrangieren, die Musik zu bekommen“.²⁵ Was man als kühne künstlerische Entscheidung betrachten könnte (der Klang von Carusos historischen Aufnahmen ist weit von heutigen Hi-Fi-Standards entfernt), war lediglich das Ergebnis einer schlaunen Geschäftsstrategie (Senkung der Musikkosten durch abgabenfreie gemeinfreie Aufzeichnungen).



Erfahrene Operngänger könnten jedoch bei der Filmszene irritiert gewesen sein, die eine Aufführung von Verdis *La Traviata* in Covent Garden zeigt, in der Sopran und Tenor ein Duett mit Klavierbegleitung singen...

Fragen der Musiklizenzierung können den Verleih gesamter Produktionen blockieren. Eine Lösung ist hier offensichtlich, das strittige Musikwerk durch ein anderes zu ersetzen. Ein Beispiel dafür ist die Anfangsmelodie der Fox-Serie HOUSE M.D.²⁶ In Fernsehserien ist die Anfangsmelodie normalerweise ein Erkennungszeichen für die gesamte Serie, für die HOUSE-Serie gilt dies jedoch nicht. In den Vereinigten Staaten sowie in einigen anderen Ländern ist die Anfangsmelodie der Serie eine Instrumentalfassung von „*Teardrop*“ der Gruppe Massive Attack. In den meisten Ländern (einschließlich einiger europäischer Länder) gestatteten jedoch Lizenzprobleme dem Produzenten nicht, „*Teardrop*“ zu verwenden, sodass stattdessen eine speziell für die Show geschriebene Komposition, die entfernt an den Hit von Massive Attack erinnert, für die Fernsehstrahlung verwendet wird.²⁷

In diesem Kapitel folgt eine kurze Übersicht über Lizenzierungs- und Vergütungsregeln, wobei in Unterkapiteln allgemeine Regeln, die Rolle von Verwertungsgesellschaften sowie auch die Besonderheiten in den Vereinigten Staaten und den drei europäischen Ländern Deutschland, Frankreich und Großbritannien behandelt werden. Schließlich wird noch die heikle Frage der Lizenzerteilung für nutzergenerierte Inhalte kurz beleuchtet.

1. Allgemeine Regeln

Wie bereits oben beschrieben, gibt es unterschiedliche Möglichkeiten, Musikwerke in einen Film zu integrieren. Diese Unterschiede bestimmen die Art und Weise, wie Musikrechte für Filmproduktionen erworben werden.

Geht es um Musik, die speziell für einen Film komponiert wurde, handelt der Filmproduzent mit dem Komponisten eine Gebühr aus, um eine Filmherstellungslizenz zu erwerben. Sie wird häufig auch als Synchronisationslizenz (*Synch licence*) bezeichnet und gibt dem Lizenznehmer das Recht, eine Musikkomposition als Teil der gesamten Filmmusik zu verwenden. Üblicherweise ist ein Vervielfältigungsrecht mit eingeschlossen (auch mechanisches Recht genannt).²⁸ Die Filmherstellungslizenz legt des Weiteren die Verwertungsarten für das Werk (Kinos, Fernsehen, DVD, Online etc.), das geografische Verbreitungsgebiet (bestimmtes/te/ter Land/Region/Kontinent im Gegensatz zu weltweiter Verbreitung) und die Geltungsdauer (eine befristete Zeit im Gegensatz zur urheberrechtlichen Schutzdauer) fest. Die Lizenz muss vom Komponisten des Musikwerks und vom Texter als den ursprünglichen Urheberrechtsinhabern eingeholt werden. Da die meisten Komponisten/Texter ihre Werke von einer Verlagsgesellschaft im Rahmen einer Musikverlagsvereinbarung verwalten lassen, ist das Recht

zur Erteilung von Filmherstellungslizenzen üblicherweise auf eine Verlagsgesellschaft übertragen.

Will der Produzent eine vorhandene Tonaufzeichnung des fraglichen Musikstücks verwenden, muss er auch Masterrechte (*Master Use licence*) an der Tonaufzeichnung erwerben. Diese Masterrechte erlauben es dem Lizenznehmer, eine Tonaufzeichnung in die Gesamtfilmmusik zu integrieren, und legen unter anderem die Verwertungsmethoden der Tonaufzeichnung, die geografische Reichweite der Lizenz sowie deren Dauer fest. Das Masterrecht gehört dem Produzenten der Aufzeichnung, der zuvor alle Rechte an der Aufzeichnung von ausübenden Künstlern im Rahmen eines Aufnahmevertrags erworben hat. In den Fällen, in denen die ausübenden Künstler ihre Aufzeichnungen selbst produziert haben, sind sie auch Eigentümer der Tonaufzeichnung. Die Masterrechte erstrecken sich nicht auf die Nutzung der Tonaufzeichnung als Teil eines kommerziellen Soundtrack-Albums. Möchte der Filmproduzent ein Soundtrack-Album veröffentlichen, muss er dafür eine separate Lizenz erwerben.

„Filmherstellung“ und „Masterrechte“ sind Standardbranchenbezeichnungen für zwei Arten von Lizenzen, wenngleich auch Variationen dieser Bezeichnungen anzutreffen sind. Wichtig ist hierbei jedoch, dass die erteilten Rechte in einer konkreten Lizenzvereinbarung eindeutig definiert sind, sodass der Produzent den Film kommerziell ohne rechtliche Hindernisse verwerten kann.²⁹

2. Die Rolle von Verwertungsgesellschaften

Komponisten (und Musikverleger) erhalten ihre Vergütung durch die Filmherstellungsgebühr, die der Filmproduzent zahlt, Plattenfirmen erhalten ihre Vergütung durch die Masterrechte-Gebühr. In den meisten Fällen sind Komponisten (und ausübende Künstler) jedoch von Aufführungstantiemen abhängig, um ihren Lebensunterhalt zu sichern. Dabei handelt es sich um Zahlungen für die Ausstrahlung im Hörfunk und Fernsehen, für Kabelweiterverbreitung und sonstige Nutzung von Filmen, die ihre Werke beinhalten. Sie erhalten darüber hinaus eine Vergütung für die Vervielfältigung des Films (mechanische Rechte). Diese Rechte liegen normalerweise in den Händen von Verwertungsgesellschaften, die für die Erteilung von Lizenzen und die Einnahme von Vergütungen für die unterschiedlichen Nutzungen des im Film enthaltenen Musikwerks verantwortlich sind. Verträge zwischen dem Komponisten und dem Produzenten beinhalten üblicherweise eine Klausel, wonach der Produzent der zuständigen Verwertungsgesellschaft eine Liste aller Musikkompositionen (sogenannter Musikfolgebogen (*cue sheet*)) mit detaillierten Angaben über die im Film genutzte Musik vorlegen muss.³⁰

Bei Fernsehsendungen erteilen die Verwertungsgesellschaften den Rundfunkveranstaltern Pauschallizenzen für die Nutzung ihres gesamten Repertoires (ausschließlich für Rund-



funkzwecke). Angesichts der enormen Mengen an Musik, die Rundfunkveranstalter in ihren Programmen verwenden, wäre es sowohl für die Rundfunkveranstalter als auch für die Verwertungsgesellschaften überaus kompliziert, die Nutzung jedes Musikstücks einzeln zu verhandeln.

In Ländern, in denen für Privatkopien eine Ausnahme vom Urheberrecht besteht (etwa in Frankreich und Deutschland), ist eine angemessene Vergütung für Privatkopien gesetzlich festgelegt. Die Verwertungsgesellschaften wickeln diese Vergütungsverfahren im Namen ihrer Mitglieder ab.

3. Nationale Beispiele

3.1 Vereinigte Staaten

Wie oben gezeigt, bestimmt die Vereinbarung zwischen dem Komponisten der Originalfilmmusik und dem Filmproduzenten die rechtliche Stellung des Komponisten: Wird er als Angestellter betrachtet, gilt er für Urheberrechtsbelange nicht als Autor seines Werks. In diesen Fällen liegt das Urheberrecht beim Produzenten, während der Komponist als Vergütung ein Komponistenhonorar plus Tantiemen aus der Verwertung erhält.³¹ Alle Rechte, die der Komponist nach einem Vertrag über ein Auftragswerk behält, müssen schriftlich festgelegt und von allen Vertragsparteien unterzeichnet werden.³² Wird der Komponist als unabhängiger Auftragnehmer beschäftigt, so gilt er für Urheberrechtsbelange als Autor.

Der Komponist erhält seine Vergütung in Form der Kompositions- und Dienstleistungsgebühr,³³ die in den meisten Komponistenverträgen enthalten ist, zusammen mit dem Recht auf Tantiemen, unter anderem aus öffentlicher Aufführung, mechanischer Vervielfältigung, Druckrechten an der Filmmusik, ausländischer Verwertung und Filmherstellung.³⁴

Die meisten Komponistenverträge beinhalten eine Klausel, nach der der Komponist Mitglied einer Gesellschaft für Aufführungsrechte sein muss. In den Vereinigten Staaten gibt es drei Verwertungsgesellschaften, die die Rechte an der öffentlichen Aufführung von Musikwerken wahrnehmen:³⁵

- ASCAP (*American Society of Composers, Authors and Publishers*)³⁶
- BMI (*Broadcast Music, Inc.*)³⁷
- SESAC³⁸

Der Komponistenvertrag umfasst normalerweise das Recht, den Film für Rundfunkzwecke zu verbreiten (einschließlich freien Empfangs, Pay-per-View, Bezahlfernsehen, Satellit, Kabel), das Recht, den Film in amerikanischen Kinos zu zeigen und das Recht, das Musikstück in Trailer, Vorschauen und Werbung für den Film zu integrieren.³⁹ Gesellschaften für Aufführungsrechte erteilen Hörfunk- und Fernsehveranstaltern, Kabelbetreibern und sonstigen Nutzern ihres Repertoires wie

Universitäten, Restaurants, Gaststätten und Hotels „Pauschalizenzen“. Sie dürfen jedoch keine Lizenzen an Kinos in den Vereinigten Staaten vergeben.⁴⁰ Der Filmproduzent muss daher das Kinoaufführungsrecht direkt mit dem Rechteinhaber regeln. Im Bezug auf das Recht, den Film in Kinos außerhalb der Vereinigten Staaten zu zeigen, sind die Gebühren für öffentliche Aufführung von den örtlichen Kinos an die entsprechende Verwertungsgesellschaft zu entrichten.

Komponisten, die Mitglieder einer ausländischen Verwertungsgesellschaft sind, können in Lizenzierungsfragen in den Vereinigten Staaten von Film zu Film zwischen den verschiedenen Gesellschaften für Aufführungsrechte wählen. Entsprechend der Gegenseitigkeitsvereinbarungen zwischen den Verwertungsgesellschaften wird ein amerikanischer Komponist außerhalb der Vereinigten Staaten so behandelt wie ein ausländischer Komponist (Mitglied einer entsprechenden Verwertungsgesellschaft) in den Vereinigten Staaten behandelt wird.⁴¹

In den Vereinigten Staaten werden kommerzielle Aufzeichnungen in der Regel als Auftragswerke produziert: Die an der Aufzeichnung beteiligten Künstler sind nach einem Angestelltenvertrag engagiert, womit die Plattenfirma ursprüngliche Inhaberin aller Rechte an der Tonaufzeichnung wird. Wenn die Aufzeichnung kein Auftragswerk ist, behalten die ausübenden Künstler entweder das alleinige Urheberrecht an der Aufzeichnung oder sie teilen sich das Eigentumsrecht mit dem Plattenproduzenten.⁴² Anders als in anderen Ländern (siehe unten) erhalten Musiker in den Vereinigten Staaten keine Aufführungstantiemen. Ein nationales Tarifabkommen zwischen der *American Federation of Musicians* (amerikanische Musikerföderation – AFM),⁴³ den großen Plattenfirmen und vielen unabhängigen Plattenfirmen besagt jedoch unter anderem, dass zusätzliche Gebühren (sogenannte „*union re-use fees*“) gezahlt werden müssen, wenn eine Tonaufzeichnung von einem AFM-Mitglied gemacht wurde und die Aufzeichnung zu einem anderen Zweck wiederverwendet wird (etwa als Teil eines Film). In derartigen Fällen zahlt der Filmproduzent Gebühren für Musiker über die AFM. Sänger⁴⁴ erhalten ihre Vergütung über die *Screen Actors Guild* (Filmschauspielergilde – SAG)⁴⁵ oder die *American Federation of Television and Radio Artists* (Amerikanische Föderation der Fernseh- und Hörfunkkünstler – AFTRA).⁴⁶ Dies kann auch zum Tragen kommen, wenn es um die Produktion einer Soundtrack-CD geht.⁴⁷

3.2 Deutschland

Die Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA),⁴⁸ die Verwertungsgesellschaft für Musikautoren und -verleger in Deutschland, verfügt über die ausschließlichen mechanischen Vervielfältigungs- und öffentlichen Aufführungsrechte an den Musikwerken in ihrem Repertoire, sodass Verwertungsrechte für Musik, deren Komponist Mitglied der GEMA ist, von der Verwertungsgesellschaft und nicht vom ursprünglichen Rechteinhaber oder dem



Musikverlag erworben werden müssen. Dies umfasst auch die Verwertung von Musikstücken, die in einen Film integriert sind, zum Beispiel bei öffentlicher Aufführung in Kinos, im Rundfunk oder durch Verbreitung über DVD. Mit anderen Worten müssen Kinos, Rundfunkveranstalter, Videoverleiher oder Video-on-Demand-Plattformen (VoD-Plattformen) die erforderlichen Verwertungsrechte für die Musikstücke mit der GEMA klären, um den Film verwerten zu dürfen (neben der Verleihvereinbarung mit dem Filmproduzenten). Im Fall von Herstellungsrechten für filmische Werke übertragen die Autoren und Verleger die Filmherstellungsrechte an die GEMA als Teil ihres Berechtigungsvertrags, wobei dieses Recht von ihnen jederzeit widerrufen werden kann, damit sie eine direkte Vereinbarung mit dem Filmproduzenten aushandeln können.⁴⁹ Das Herstellungsrecht kann der GEMA nicht entzogen werden, wenn es sich um Eigen- oder Auftragsproduktionen des Rundfunkveranstalters handelt. Wenn allerdings Dritte an der Herstellung beteiligt sind oder wenn Fernsehproduktionen von Dritten genutzt werden sollen, muss der Autor/Verleger der Filmmusik seine Zustimmung erteilen. Dies trifft zum Beispiel auf audiovisuelle Koproduktionen zu.⁵⁰

Öffentliche Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte am Musikwerk sind nicht Teil der Filmherstellungslizenz und müssen von der GEMA erworben werden.

Die GEMA bietet Pauschalverträge für Eigen- oder Auftragsproduktionen von Rundfunkveranstaltern an, die die Filmherstellungs-, öffentlichen Aufführungs- und mechanischen Vervielfältigungsrechte beinhalten.⁵¹

Film- und Fernsehproduktionsunternehmen bitten den Filmkomponisten häufig um den Abschluss eines Verlagsvertrags, um einen Teil (bis zu 40 Prozent) der Tantiemen des Komponisten für öffentliche Aufführung „wieder hereinzuholen“. Dies wird als ein Weg zur Finanzierung der Musikkosten betrachtet (sogenanntes Refinanzierungskonzept).⁵² Derartige Vertragsklauseln gelten grundsätzlich als nichtig, da sie den Komponisten übermäßig benachteiligen.⁵³ Ein entsprechender Beschluss erging durch das OLG Zweibrücken in einer Rechtsache zum öffentlichen-rechtlichen Rundfunkveranstalter ZDF.⁵⁴

Da nicht alle Komponisten Mitglied in der GEMA sind, nutzen einige Filmproduktionen sogenannte „GEMA-freie Musik“. In diesen Fällen müssen Produzenten die GEMA weder um Erlaubnis für die Nutzung der Musik fragen noch Abgaben an die GEMA entrichten. Gemäß geltender Rechtsprechung des Bundesgerichtshofs (BGH) muss der Produzent jedoch nachweisen, dass die im Film verwendete Musik tatsächlich GEMA-frei ist. Ist die rechtliche Situation unklar, wird vermutet, dass die Musik zum GEMA-Repertoire gehört.⁵⁵

Das Masternutzungsrecht für eine filmische Produktion wird von der Plattenfirma erteilt, während es im Fall einer Fernsehproduktion von der Gesellschaft zur Verwertung von

Leistungsschutzrechten mbH (GVL),⁵⁶ eingeräumt wird. Wie die GEMA hat auch die GVL Vereinbarungen mit Rundfunkveranstaltern für die Erteilung von Pauschallizenzen für mechanische Vervielfältigungs- und öffentliche Aufführungsrechte.⁵⁷

3.3 Frankreich

Wie oben erwähnt, gilt der Komponist einer Musik, die speziell für einen Film geschrieben wurde, als einer der Mitautoren des Films. Im Gegensatz zu den anderen Mitautoren des audiovisuellen Werks zieht der Filmproduzent jedoch keinen Nutzen aus der Vermutung der Übertragung von Verwertungsrechten.⁵⁸ Diese Rechte liegen üblicherweise bei der *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de musique* (SACEM).⁵⁹ SACEM ist die Verwertungsgesellschaft für Musikautoren und -verleger in Frankreich.

Das französische *Code de la propriété intellectuelle* (Gesetz über das geistige Eigentum – CPI) erkennt kein separates Filmherstellungsrecht an, zudem wurde ein solches Recht nie durch geltende Rechtsprechung etabliert. Das Filmherstellungsrecht wird als Teil des Vervielfältigungsrechts betrachtet.

Autoren von Musikwerken (oder deren Verleger) können die Vervielfältigungsrechte für filmische Werke individuell verhandeln.⁶⁰ Haben die Verleger nicht das Recht zur Erteilung von Vervielfältigungslizenzen, können solche vom *Bureau des Autorisations vidéographiques et cinéma de la Sacem-Sdrm* (...) erworben werden.⁶¹

Zahlungen für die Aufführungsrechte für Kino und Fernsehen werden üblicherweise von den Kinobetreibern und den Rundfunkgesellschaften direkt an die SACEM geleistet, die sie wiederum an die Rechteinhaber der Filmmusik verteilt.⁶²

Die Fernsehveranstalter haben einen *contrat général de représentation collectif* (allgemeiner Vertrag über kollektive Rechtswahrnehmung) mit drei Verwertungsgesellschaften geschlossen, die Autoren des audiovisuellen Sektors vertreten: SACD, SCAM und SACEM. Dieser Vertrag stellt eine Pauschallizenz dar. Die Verwertungsgesellschaften haben ihre Kräfte in der *Société pour l'administration du Droit de Reproduction Mécanique des auteurs, compositeurs et éditeurs* (Gesellschaft für die Verwaltung der mechanischen Vervielfältigungsrechte von Autoren, Komponisten und Redakteuren – SDRM)⁶³ gebündelt, die diese allgemeinen Verträge mit Rundfunkveranstaltern verwaltet und von jedem von ihnen eine Pauschallizenzgebühr einnimmt. Diese Pauschallizenz umfasst lediglich Rundfunk auf dem Gebiet Frankreichs und nicht die Ausstrahlung in andere Länder oder die Zweitverwertung des Werks in anderen Formaten oder über andere Plattformen. Die Pauschallizenzgebühr macht einen bestimmten Prozentsatz (üblicherweise 5 Prozent) der Einkünfte des Rundfunkveranstalters aus.⁶⁴ Die SDRM verteilt die Lizenzgebühren dann unter den drei Verwertungsgesellschaften (sogenannte *partage intersocial*).



In Bezug auf den Komponisten einer Originalfilmmusik ist die Aufteilung der Verwertungsrechte ein Drittel für den Texter, ein Drittel für den Komponisten und ein Drittel für den Musikverleger. Gibt es keinen Text und ist der Komponist sein eigener Verleger, gehört ihm die gesamte Gebühr allein.⁶⁵ In einigen Fällen könnte der Produzent die Rolle des Musikverlegers anstreben, um ein Drittel der Verwertungsrechte des Komponisten zu erlangen. In solchen Fällen übernimmt er aber auch sämtliche Verpflichtungen, die einem Musikverleger obliegen.

Im Fall von vorbestehenden Tonaufzeichnungen kann eine Masterrechtelizenz entweder direkt über die Plattenfirma oder über eine der französischen Verwertungsgesellschaften für Hersteller von Tonträgern erworben werden:

- SSCP (*Société Civile des Producteurs Phonographiques*);⁶⁶
- SPPF (*Société des Producteurs de Phonogrammes en France*).⁶⁷

Für audiovisuelle Werke, die für das französische Fernsehen produziert wurden, ermöglichen es die oben genannten Vereinbarungen zwischen Rundfunkveranstaltern und der SACEM-SDRM Fernsehproduzenten, jedes Werk aus dem SACEM-Repertoire zu nutzen, ohne eine Filmherstellungslizenz zu beantragen. Es kann jedoch angeraten sein, Autoren und ausübende Künstler um ihre Genehmigung zu bitten, um deren Urheberpersönlichkeitsrechte nicht zu verletzen.⁶⁸ In jedem Fall muss der Fernsehproduzent eine Masterrechtelizenz vom Plattenproduzenten (oder der entsprechenden Verwertungsgesellschaft) einholen.

3.4 Vereinigtes Königreich

Musikurheberrechte werden kollektiv durch die *PRS for Music*⁶⁹ wahrgenommen. Gegründet 1997 als *The MCPS-PRS Alliance* (die Marke *PRS for Music* wurde 2009 eingeführt) vereinigt die *PRS for Music* zwei Verwertungsgesellschaften:

- *Mechanical-Copyright Protection Society* (MCPS)
- *Performing Right Society* (PRS)

Beide Gesellschaften nehmen Tantiemen ein und zahlen diese an ihre Mitglieder, wenn deren Musik in Aufzeichnungen verwertet, öffentlich verbreitet, in der Öffentlichkeit dargeboten oder gespielt, ausgestrahlt oder online verfügbar gemacht wird. *PRS for Music* verwaltet (i) das allgemeine Vorführungsrecht, (ii) das Ausstrahlungsrecht, (iii) das Recht zur Kiniausstrahlung, (iv) das Recht zur mechanischen Vervielfältigung und Verbreitung, (v) das Kinoproduktionsrecht sowie (vi) die Verwertungsrechte, die sich aus technischen Entwicklungen oder zukünftigen Gesetzesänderungen ergeben.

Darüber hinaus gibt es die *Phonographic Performance Limited* (PPL),⁷⁰ die die öffentlichen Aufführungs- und Ausstrahlungsrechte von Tonträgerherstellern und ausübenden Künst-

lern wahrnimmt. Sie erteilt zudem Pauschallizenzen für den Rundfunk.

PRS-Mitglieder übertragen ihre öffentlichen Aufführungsrechte komplett an die PRS, die Lizenzen an Rundfunkveranstalter und Kinos für die öffentliche Aufführung von Werken aus ihrem Repertoire vergibt. Sie gibt Pauschallizenzen für die Ausstrahlung aller bei der PRS registrierten Musikwerke aus.

Die mechanischen Rechte werden von der MCPS verwaltet, die als Agentin für Komponisten und Verleger fungiert und das Recht zur Vervielfältigung der Komposition und zur öffentlichen Verbreitung von Vervielfältigungen erteilt. Viele MCPS-Mitglieder behalten sich jedoch das Recht vor, über Filmherstellungslizenzen selbst zu verhandeln. Sie gibt zudem Pauschallizenzen für die Ausstrahlung aller bei der MCPS registrierten Musikwerke aus. Ist das Werk bei keiner dieser Gesellschaften eingetragen, muss über die Filmherstellungsrechte direkt mit den Autoren/Verlegern verhandelt werden. Auf alle Fälle muss das Masterrecht mit dem Eigentümer der Tonaufzeichnung vereinbart werden.

Der Auftrag erteilende Rundfunkveranstalter muss angeben, ob die zu verwendende Musik unter eine der vorliegenden Pauschallizenzen (entweder von PRS, MCPS oder PPL erteilt) fällt. Anderenfalls ist das Verfahren zum Erhalt einer Lizenz wie bereits oben beschrieben.

4. Lizenzierung von Musik für nutzergenerierte Inhalte

Neue Technologien machen es möglich, dass heute jeder zum Produzenten eigener Inhalte werden kann (etwa durch Videos, Musik, Podcasts und Blogs). Host-Provider im Internet bieten einfache und kostengünstige Möglichkeiten, diese Inhalte zu veröffentlichen. Insbesondere sogenannte *user-generated content services* (Dienste für nutzergenerierte Inhalte – UGC-Dienste) wie Google Video,⁷¹ YouTube,⁷² DailyMotion,⁷³ MySpace⁷⁴ oder Flickr⁷⁵ ermöglichen es, Videoclips, Fotos oder Musik auf dedizierte Plattformen hochzuladen und zu tauschen. Einnahmen erzielen diese Dienste durch Werbung, die sie auf ihren Internetseiten platzieren.

UGC-Dienste bieten einfach die Mittel zum Hochladen von Inhalten, um sie öffentlich zugänglich zu machen. „Nutzergeneriert“ heißt jedoch nicht zwangsläufig, dass der Inhalt ursprünglich vom Nutzer geschaffen wurde. Da der hochgeladene Inhalt vor der Veröffentlichung nicht geprüft wird, können Nutzer praktisch alles hochladen, was sie möchten, ob es nun selbst erstellter Inhalt oder das Werk eines anderen ist, und im letzten Fall ungeachtet dessen, ob sie die Rechte an dem Werk haben oder nicht.

Viele der Werke, die bei UGC-Diensten zu finden sind, sind urheberrechtlich geschützt (beispielsweise Ausschnitte von



Filmen oder Fernsehshows) und wurden von den Nutzern ohne Genehmigung der Rechteinhaber eingestellt. Viele sind aber auch wiederum tatsächlich von den Nutzern selbst geschaffen. Das Problem besteht darin, dass diese Videos häufig auch kommerzielle Musik beinhalten. In diesen Fällen müssen sich die Verfasser dieser Videos klarmachen, dass die oben dargelegten Vorschriften für die Lizenzierung von Musik auch für Werke gelten, die zu UGC-Diensten hochgeladen werden, ob es nun Heimvideos oder Studentenfilme sind. Wer keine Filmherstellungs- und Masterrechtelizenz erwirbt, verletzt möglicherweise Urheberrechte.⁷⁶

Die meisten Personen, die etwas auf UGC-Plattformen hochladen, haben keine juristische Ausbildung, man kann daher von ihnen nicht erwarten, dass sie mit den Feinheiten des Urheberrechts vertraut sind. Der Umstand, dass es keinen einfachen und kostengünstigen Weg gibt, die erforderlichen Lizenzen zu erwerben, macht die Sache nicht einfacher.⁷⁷ Viele dieser Nutzer machen sich aber auch überhaupt keine Gedanken darüber, ob sie gegen Urheberrechte verstoßen.

Bei UGC-Diensten eingestellte Videos sind in der Regel kurz und von schlechter Qualität, sodass man geltend machen könnte, sie könnten den wirtschaftlichen Interessen der Rechteinhaber nicht wirklich schaden. Rechteinhaber, die auf ein Vorgehen gegen solche Verstöße verzichten, können von dieser kostenlosen Werbung profitieren und gar selbst UGC-Dienste als Plattform für Eigenwerbung nutzen. Darüber hinaus können sie gewissen Nutzen daraus ziehen, wenn sie UGC-Diensten Inhalte in Lizenz zur Verfügung stellen. Entsprechend haben jüngst große Anbieter von Inhalten wie BBC, Universal Music Group oder Sony Music Group mit UGC-Seiten Lizenzvereinbarungen geschlossen. Verwertungsgesellschaften in Europa haben ebenfalls Vereinbarungen in dieser Richtung unterzeichnet.

Erste Anzeichen des Missfallens sind jedoch schon zu verzeichnen: Im März 2009 kündigte YouTube an, man werde Premium-Musikvideos, mit anderen Worten solche, die von Plattenlabels bereitgestellt oder beansprucht wurden, im Vereinigten Königreich sperren, da ihre frühere Lizenz von *PRS for Music* abgelaufen ist, und sie es nicht geschafft hatten, eine Verlängerung zu für YouTube wirtschaftlich tragbaren Bedingungen zu erreichen.⁷⁸ Nach Angaben von *PRS for Music* hat Google (der Eigentümer von YouTube) diesen Schritt unternommen, weil man deutlich weniger für die *PRS*-Lizenz zahlen wollte und zwar trotz eines enormen Anstiegs der YouTube-Nutzer.⁷⁹ Branchenquellen weisen darauf hin, dass sich dieser Streit auf andere UGC-Seiten wie MySpace ausweiten könnte.⁸⁰ Im Hintergrund schwelt die grundsätzliche Frage, ob frei zugängliche Geschäftsmodelle wirtschaftlich tragfähig sind, und wie Rechteinhabern die nicht kommerzielle Nutzung ihrer Werke zu vergüten ist. Wie der alte Spruch besagt: „Schenk und Umsonst sind gestern gestorben“...

V. Eine brennende Frage

Eine Umfrage unter Komponisten, was denn die größte Gefahr für ihren Berufsstand sei, würde wohl zu einer fast einstimmigen Antwort führen: „Internetpiraterie“. Es gibt tatsächlich eine gewaltige Menge an Werken, die täglich über *Peer-to-Peer*-Netzwerke (P2P-Netze) getauscht oder auf Videoportale hochgeladen werden, ohne dass auf Urheberrechte geachtet wird. Dies ist nicht nur eine große Sorge für die Ersteller von Inhalten, sondern für die gesamte Inhalteindustrie. Dieses Problem nahm seinen Anfang in der Plattenindustrie und hat sich nun auch auf die audiovisuelle Industrie ausgebreitet.

Es wurde angeführt, dies sei lediglich das Ergebnis davon, dass die Inhalteindustrie sich nicht an die Onlinewelt anpassen könne. Einige gehen sogar so weit vorzuschlagen, Musiker sollten ihren Lebensunterhalt ausschließlich durch Livedarbietungen verdienen und Aufzeichnungen als Reklame für ihre Konzerte nutzen. Es erübrigt sich zu sagen, dass diese Feststellung in der Industrie höchst umstritten ist. Eine politische und makroökonomische Analyse der Pirateriefolgen sprengt den Rahmen dieses Beitrags. Trotzdem sollen einige kurze Überlegungen zur Situation von Filmkomponisten angestellt werden.

Ausübende Musiker werden in der Tat bezahlt, wenn sie auf Tour gehen. Komponisten sind jedoch häufig nicht die besten Interpreten ihrer eigenen Werke. Und es gibt den speziellen Fall der Filmmusik, die nicht zur Livedarbietung geschaffen wurde, ihr *raison d'être* ist lediglich die Begleitung eines audiovisuellen Werks. Wie bereits oben dargelegt, sind die meisten Filmkomponisten, insbesondere die, die an europäischen Filmproduktionen arbeiten, zum großen Teil von den Verwertungstantiemen abhängig. Sie werden von Piraterie besonders hart getroffen, da illegal über das Internet getauschte Werke ihnen keinerlei Tantiemen einbringen. Daneben werden wohl auch weniger Kinokarten oder DVDs wegen Piraterie verkauft, und VoD-Dienste leiden unter unlauterem Wettbewerb durch illegales Herunterladen von Dateien.

Es gibt zwei grundsätzliche Optionen, Piraterie zu bekämpfen: Technologie und Gerichtsverfahren.

Die erste Option wirft eine grundsätzliche Frage auf: Kann Technologie die Piraterie besiegen? Oder um es mit einem berühmt gewordenen Satz zu sagen: „Steckt die Antwort auf die Maschine in der Maschine?“

Es gibt technische Maßnahmen, die landläufig als *Digital Rights Management Systems* (digitale Rechteverwaltungssysteme – DRMS) bekannt sind. DRM-Systeme ermöglichen Rechteinhabern, den Zugang zu ihren Inhalten und deren Nutzung zu steuern. Wie alle anderen technologischen Maßnahmen können DRM-Systeme umgangen werden. Und wann immer die Inhalteindustrie eine neue technologische Schutzmaßnahme einführt, gibt es auch immer jemanden, der einen Weg findet, diese zu knacken. Bislang haben DRM-Systeme P2P-Piraterie



nicht stoppen können, und einige Fachleute glauben, sie werden dazu auch nie in der Lage sein.

Wenn aber DRM-Systeme, wie einige behaupten, im Kampf gegen Piraterie unwirksam sind, kann man sich fragen, warum sie immer noch eingesetzt werden. Natürlich will die Inhalteindustrie keine Inhalte ohne jeden technologischen Schutz ins Internet stellen. Und selbst wenn technologischer Schutz nie 100 Prozent Sicherheit bietet, kann man doch anführen, dass dieser Schutz zumindest ausreicht, „ehrliche Menschen ehrlich bleiben zu lassen“. Es gibt aber noch weitere Gründe für den Einsatz von DRM-Systemen: Sie ermöglichen eine Preisdifferenzierung und eine Diversifizierung des Angebots für den (legalen) Verbraucher. DRM-Systeme werden besonders benötigt, um VoD-Dienste anzubieten.⁸¹

Filterung von Inhalten ist ebenfalls eine Option. Zumindest scheint dies der gegenwärtige Trend zu sein. Es ist bislang jedoch noch ungeklärt, ob das Filtern tatsächlich funktioniert, insbesondere in Fällen, in denen der Inhalt oder die Übertragung verschlüsselt ist. Automatisches Filtern von Inhalten kann aber auch unerwünschte negative Auswirkungen haben, etwa dass Inhalte gesperrt werden, die tatsächlich legal sind, weil in diesem Einzelfall eine Urheberrechtsausnahme greift. Darüber hinaus ist noch nicht klar, ob diese Filter tatsächlich funktionieren, insbesondere mit älteren audiovisuellen Inhalten, oder ob sie von Nutzern umgangen werden können (wie es bei vielen DRM-Lösungen geschehen ist). Das wird erst die Zukunft zeigen.⁸²

Es ist jedoch offensichtlich, dass sich das Piraterieproblem nicht dadurch lösen lässt, dass man sich ausschließlich auf technische Schutzmaßnahmen verlässt. Der nächste Schritt besteht daher darin, diejenigen vor Gericht zu bringen, die gegen Urheberrechte verstoßen. Es ist jedoch kompliziert und möglicherweise auch nicht sonderlich produktiv, individuelle Rechtsverletzer zu jagen, da ihre Zahl derart groß ist. Den Diensteanbieter im Fall von nutzergenerierten Inhalten zu bitten, Inhalte jedes Mal nach dem Hochladen zu entfernen, garantiert noch nicht, dass die Filme nicht irgendwo anders auftauchen.⁸³ Ein Gerichtsurteil kann eine Warnung für andere Rechtsverletzer sein, es ist jedoch nicht sicher, ob diese Strategie wirklich aufgeht. Ganz zu schweigen von der Unbeliebtheit solcher Maßnahmen bei der Öffentlichkeitsarbeit.

Ein umfassenderer, präventiver Ansatz scheint geboten. In diesem Zusammenhang steht Frankreich gegenwärtig kurz vor der Einführung eines Systems der *riposte graduée* („abgestufte Erwiderng“), ein „im Wesen pädagogisches System, das die strafrechtliche Verfolgung ersetzen soll, der sich die gegen das Urheberrecht verstoßenden Internetnutzer gegenwärtig ausgesetzt sehen“.⁸⁴ Die Idee besteht darin, eine Verwaltungsbehörde, die *Haute Autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet* (Oberbehörde für die Verbreitung von Werken und den Schutz von Rechten im

Internet – HADOPI) mit der Verhinderung und Bestrafung von Piraterie zu beauftragen. Rechteinhaber, deren Rechte verletzt wurden, können die Angelegenheit vor die HADOPI bringen. Die Behörde versendet zunächst personalisierte Warnmitteilungen an diejenigen, die Piraterie betreiben. Die HADOPI bestraft die, die ihre illegalen Tätigkeiten nicht einstellen, oder diejenigen Nutzer, für die sie zuständig waren. Die Behörde kann dann eine gütliche Regelung vorschlagen oder das Internetabonnement für eine bestimmte Zeitdauer aussetzen.

Dieser Legislativentwurf wurde bereits von Verbraucherschutzgruppen attackiert. Sie machen geltend, dies sei ein Eingriff in die Grundrechte der Verbraucher wie Informationsfreiheit, Recht auf Privatsphäre und Schutz personenbezogener Daten. Darüber hinaus wird angeführt, das Gesetz sei ineffizient und werde bereits am Tag seines Inkrafttretens überflüssig sein. Die Regierung hält dagegen, dass die Gesellschaft nach Umfragen generell Verständnis für diese Maßnahmen hat und sie unterstützt. Jüngste Entwicklungen im Vereinigten Königreich, Italien und Irland lassen vermuten, dass das System der abgestuften Erwiderng zumindest auf Regierungs- und Justizebene auch jenseits der französischen Grenzen Unterstützung findet.⁸⁵

VI. Coda

Filmmusik durchläuft wie jede andere Art von Kunst in diesen Tagen eine aufregende und revolutionäre Phase, in der technologische Entwicklungen die Art und Weise verändern, in der Musik produziert und konsumiert wird. Rechteinhaber von Musik, die in Film und Fernsehen verwendet wird, (und insbesondere Filmkomponisten) stehen vor einem Widerspruch: Dank der diversen Verwertungsformen, die gegenwärtig verfügbar sind (Kino, Fernsehen, Mobilgeräte, DVD, VoD), haben sich die Vergütungsquellen vervielfacht. Ein hässlicher Nebeneffekt dieser technologischen Revolution, die Piraterie, verschiebt jedoch das wirtschaftliche Gleichgewicht der gesamten Industrie und zehrt genau diese Vergütungsquellen auf. In dieser unsicheren Situation brauchen die Rechteinhaber mehr denn je Kenntnisse ihrer Rechte, um mit Filmproduzenten Vereinbarungen auszuhandeln, die sich für sie letzten Endes nicht als nachteilig herausstellen. Darüber hinaus brauchen sie Wege, die gewährleisten, dass das Phänomen der weltweiten Piraterie ihre ohnedies kargen Quellen für Vergütung nicht völlig zum Versiegen bringt.

Das Ergebnis dieser Revolution steht noch aus, eines ist aber schon heute klar: Solange es Filme gibt, gibt es auch Filmmusik. In Abwandlung des bekannten Lieds aus Casablanca von Michael Curtiz „*the fundamental things apply, as time goes by!*“

Die Filmmusik wird hundert. Herzlichen Glückwunsch!

- 1) Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849, Kap. 5.
- 2) Erich Wolfgang Korngold, einst ein Wunderkind in seinen frühen Wiener Jahren (oft mit Mozart verglichen, er schrieb seine Oper „Die tote Stadt“ im Alter von 23 Jahren), ist ein perfektes Beispiel für den auf die Leinwand übertragenen Einfluss Wagners, Strauß' und Puccinis. Korngold selbst bestätigte dies indirekt, indem er Puccinis Oper *Tosca* als „die beste je geschriebene Filmmusik“ bezeichnete. Siehe Albrecht Dümling, *Zwischen Außenseiterstatus und Integration – Musiker-Exil an der amerikanischen Westküste*, in Hanns-Werner Heister/Claudia Maurer Zenck/Peter Petersen (Hrsg.), *Musik im Exil – Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*.
- 3) Eine nähere Betrachtung zur Entwicklung der Filmmusik findet sich bei Mervyn Cooke, *A History of Film Music*.
- 4) Saint-Saëns' Musik für *L'Assassinat du duc de Guise* (1908) gilt als erste Originalmusik, die speziell für einen Film komponiert wurde.
- 5) Produktionsmusik (bisweilen Bibliotheksmusik genannt) bezeichnet Musik, die sich im Eigentum von Produktionsmusikbibliotheken befindet und für die Kunden eine Lizenz zur Nutzung in Film, Fernsehen, Hörfunk und anderen Medien erhalten. Siehe: http://en.wikipedia.org/wiki/Production_music
- 6) Alan Silvestri, zitiert in Richard Davis, *Complete Guide to Film Scoring – the Art and Business of Writing Music for Movies and TV*, S. 91-92.
- 7) Ein temporäres Musikstück (*temp(orary) track*) ist eine Filmmusik, die vom Musikredakteur während der Nachproduktionsphase zu Illustrationszwecken üblicherweise aus vorbestehender Musik zusammengestellt wird. Vom Komponisten wird häufig verlangt, eine Filmmusik zu erschaffen, die der Stimmung oder dem Stil des temporären Musikstücks ähnelt. Das temporäre Musikstück für *Krieg der Sterne* war zum Beispiel Gustav Holsts Orchestersuite *Die Planeten*. Siehe Richard Davis, a. a. O., S. 96–99.
- 8) 17 U.S.C. sec 101, siehe <http://www.copyright.gov/title17/92chap1.html#101>
- 9) Daniel O'Brien, *How do I get the rights to use a song/music in my film?*, abrufbar unter: <http://www.filmaking.net/FAQ/answers/faq96.asp>
- 10) Axel Nordemann, *Die Werkarten*, in Ulrich Loewenheim (Hrsg.), *Handbuch des Urheberrechts*, S. 135.
- 11) Pascal Kamina, *Film Copyright in the European Union*, S. 94.
- 12) *Code de la propriété intellectuelle* (Gesetz über das geistige Eigentum), abrufbar unter: <http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cid-Texte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20090410>
- 13) Dieser Artikel schließt ebenfalls den Autor eines vorbestehenden Werks als Mitautor des audiovisuellen Werks ein, wenn letzteres eine Bearbeitung des vorbestehenden Werks ist.
- 14) Richtlinie 2006/116/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 12. Dezember 2006 über die Schutzdauer des Urheberrechts und bestimmter verwandter Schutzrechte (kodifizierte Fassung), abrufbar unter: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:32006L0116:DE:NOT>
- 15) Vorschlag für eine Richtlinie des Europäischen Parlaments und des Rates zur Änderung der Richtlinie 2006/116/EG des Europäischen Parlaments und des Rates über die Schutzdauer des Urheberrechts und bestimmter verwandter Schutzrechte, abrufbar unter: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:52008PC0464:DE:NOT> Die Kommission schlägt darüber hinaus einen einheitlichen Weg zur Berechnung der Schutzdauer einer Musikkomposition vor, welche Beiträge mehrere Urheber beinhaltet. Der Vorschlag sieht vor, dass die Schutzdauer einer Musikkomposition 70 Jahre nach dem Tod des letzten überlebenden Urhebers abläuft, sei es ein Urheber des Texts oder ein Komponist der Musik.
- 16) Pressemitteilung der Europäischen Kommission, *Geistiges Eigentum: Kommission stellt Weichen für die Zukunft*, IP/08/1156, 16. Juli 2008, abrufbar unter: <http://europa.eu/rapid/pressReleasesAction.do?reference=IP/08/1156&format=HTML&aged=0&language=DE&guiLanguage=fr>
- 17) Siehe die gemeinsame Pressemitteilung von europäischen Wissenschaftlern (11. März 2009), *The Proposed Directive for a Copyright Term Extension*, abrufbar unter: <http://www.cippm.org.uk/downloads/Press%20Release%20Copyright%20Extension.pdf>
- 18) Johannes Kreile, *Der Richtlinienvorschlag der EU-Kommission zur Schutzfristverlängerung für ausübende Künstler und Tonträgerhersteller aus Sicht der Filmhersteller*, Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht, 2/2009.
- 19) Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 9. September 1886 (mit Änderungen), abrufbar unter: http://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/trtdocs_wo001.html
- 20) <http://www.imdb.com/title/tt0428803/fullcredits>
- 21) <http://emiliesimon.artistes.universalmusic.fr/>
- 22) Cinezik, *interview avec Alex Wurman*, abrufbar unter: <http://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=wurman-ent>
- 23) OLG Hamburg „Otto – die Serie“. Dieser Fall wird als Teil einer interessanten Sammlung gängiger Rechtssprechung behandelt in Butz Peters, *Fernseh- und Filmproduktion – Rechtshandbuch*, S. 498–510.
- 24) OLG München „Cristoforo Colombo“. Siehe Butz Peters, a. a. O., S. 509–510.
- 25) Paul Fisher, *Interview: Woody Allen zu „Melinda & Melinda“*, abrufbar unter: <http://www.darkhorizons.com/interviews/736/woody-allen-for-melinda-melinda->
- 26) <http://www.fox.com/house/>
- 27) Siehe [http://en.wikipedia.org/wiki/House_\(TV_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/House_(TV_series))
- 28) Die mechanischen Rechte für Videoverbreitung werden bisweilen separat in einer Videoaufzeichnungslizenz geregelt, siehe Vlad Kushnir, *Legal and Practical Aspects of Music Licensing for Motion Pictures*, Vanderbilt J. of Entertainment and Tech. Law [Vol. 8:1:71 2005], abrufbar unter: <http://law.vanderbilt.edu/publications/journal-entertainment-technology-law/archive/download.aspx?id=1749>
- 29) Die Bedeutung einer präzisen Definition der Lizenzbedingungen wird von Ventroni in Bezug auf Video-on-Demand-Rechte näher analysiert, siehe Stefan Ventroni, *Klärung der Urheberrechte und Rolle der Verwertungsgesellschaften*, in IRIS Spezial, *Rechtliche Aspekte von Video-on-Demand*, Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2007.
- 30) Siehe Shawn LeMone und Mike Todd, *Everything You Need To Know About Cue Sheets*, abrufbar unter: <http://www.ascap.com/playback/2005/winter/features/cuesheets.aspx> . Siehe ebenfalls Christian Czychowski, *Musikverlagsverträge*, in Ulrich Loewenheim (Hrsg.), *Handbuch des Urheberrechts*, S. 1216.
- 31) Daniel O'Brien, *How do I get the rights to use a song/music in my film?*, abrufbar unter: <http://www.filmaking.net/FAQ/answers/faq96.asp>
- 32) Jeffrey Brabec und Todd Brabec, *Music, Money, Success and the Movies*, abrufbar unter: <http://www.ascap.com/film/tv/movies-part1.html>
- 33) Zu den Dienstleistungen können gehören: Arrangement und Orchestrierung der Filmmusik, Dirigieren eines Orchesters zur Aufzeichnung des Werks, Produktion, Überwachung und redaktionelle Bearbeitung der Filmmusikaufzeichnung sowie Lieferung der endgültigen, vollständig redaktionell bearbeiteten und abgemischten Masteraufzeichnung in Übereinstimmung mit dem Nachbearbeitungsplan für den Film. Der Umfang der vom Komponisten zu erbringenden Dienstleistungen und der für die Dienstleistungen zu zahlende Betrag werden im Vertrag mit dem Produzenten ausgehandelt.
- 34) Der Komponist wird weitere Tantiemen vereinbaren, wenn er ebenfalls Produzent des Soundtrack-Albums oder der Dirigent/ausübende Künstler auf dem Album ist.
- 35) In der US-Terminologie werden Verwertungsgesellschaften, die sich mit der Genehmigung von öffentlichen Aufführungen für Komponisten und Songschreiber befassen, als „performing rights societies“ bezeichnet.

- 36) <http://www.ascap.com/>
 37) <http://www.bmi.com/>
 38) <http://www.sesac.com/> . Zum Namen von SESAC: „Aus historischen Gründen können wir sagen, dass der Name ursprünglich für ‚Society of European Stage Authors & Composers‘ (Gesellschaft europäischer Bühnenaufsteller und Komponisten) stand, ein passender Name 1930, als das Unternehmen gegründet wurde, um europäischen Komponisten zu dienen, die in den Vereinigten Staaten nicht ausreichend repräsentiert waren. Heute kennt man das Unternehmen einfach als SESAC“.
 39) Jeffrey Brabec und Todd Brabec, a. a. O..
 40) Siehe Alden-Rochelle, Inc. gegen ASCAP 80 F.Supp. 888, 898 (S.D.N.Y. 1948).
 41) Jeffrey Brabec und Todd Brabec, a. a. O..
 42) Vlad Kushnir, a. a. O..
 43) <http://www.afm.org/>
 44) Signature Sound, *11 Most Frequently Asked Questions about Music Licensing*, abrufbar unter:
<http://www.signature-sound.com/11quest.html>
 45) <http://www.sag.org/>
 46) <http://www.aftra.com/>
 47) Film Score Monthly, *Why Some Soundtracks Aren't on CD*, abrufbar unter: <http://www.filmscoremonthly.com/handbook/6.asp>
 48) <http://www.gema.de/>
 49) Art. 1 lit. i Abs. 1 des GEMA-Berechtigungsvertrags, abrufbar unter: http://www.gema.de/fileadmin/inhaltsdateien/urheber/formulare/gema_berechtigungsvertrag.pdf
 50) Art. 1 lit. i Abs. 3 GEMA-Berechtigungsvertrag.
 51) Oliver Castendyk, *Sendeverträge*, in Ulrich Loewenheim (Hrsg.), a. a. O., S. 1597.
 52) Philipp Kümpel, *Filmmusik in der Praxis: Komponieren – Produzieren – Verkaufen*, S. 258-259.
 53) Christian Czychowski, a. a. O., S. 1215.
 54) Beschluss des OLG Zweibrücken vom 7. Dezember 2000 (4 U 12/00). Siehe Butz Peters, a. a. O., S. 498-510.
 55) Dies wird GEMA-Vermutung genannt. Siehe <http://www.gema.de/musiknutzer/musiknutzer-information/>
 56) <http://www.gvl.de/>
 57) Oliver Castendyk, a. a. O., S. 1601-1602.
 58) Art. L.132-24 des französischen Gesetzes über das geistige Eigentum. Eine detaillierte Beschreibung der Vermutung einer Übertragung von Rechten an den Filmproduzenten im französischen Recht siehe Pascal Kamina, Frankreich, in IRIS *Spezial*, Kreativität hat ihren Preis – die Rolle der Verwertungsgesellschaften, Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2009.
 59) <http://www.sacem.fr/> . Auch wenn sie als Mitautoren des audiovisuellen Werks gelten, werden Komponisten ausschließlich von der SACEM vertreten, sie gehören nicht zur *Société des auteurs et compositeurs dramatiques* (Gesellschaft für Autoren und Komponisten von Bühnenwerken – SACD), deren Mitglieder Autoren von Bühnen- und audiovisuellen Werken sind. Siehe Pascal Kamina, a. a. O..
 60) Art. 2 der SACEM-Satzung, abrufbar unter: <http://merlin.obs.coe.int/redirect.php?id=11677>
 61) Siehe <http://merlin.obs.coe.int/redirect.php?id=11678>
 62) Zur Berechnung der Zahlungen für Kinovorführung, siehe <http://merlin.obs.coe.int/redirect.php?id=11679>
 63) <http://www.sdrm.fr/>
 64) Benjamin Montels, *Contrats de l'audiovisuel*, S. 123-124.
 65) Art. 57-61 der allgemeinen Vorschriften der SACEM (*Règlement générale*), abrufbar unter: <http://merlin.obs.coe.int/redirect.php?id=11677>
 66) <http://www.scpp.fr/>
 67) <http://www.sppf.com/>
 68) Benjamin Montels, a. a. O., S. 136.
 69) <http://www.prsformusic.com/>
 70) <http://www.ppluk.com/>
 71) <http://video.google.com/>
 72) <http://www.youtube.com/>
 73) <http://www.dailymotion.com/>
 74) <http://www.myspace.com/>
 75) <http://www.flickr.com/>
 76) Ein laufendes Rechtsverfahren in den USA (Lenz gegen Universal) bringt vielleicht eine Antwort auf die Frage, ob die *Fair-Use*-Doktrin auf die nicht kommerzielle Nutzung von Musik in Videos, die bei UGC-Diensten eingestellt werden, anzuwenden ist, siehe <http://www.eff.org/cases/lenz-v-universal>
 77) Eine interessante Betrachtung der rechtlichen Hürden, denen sich Nutzer von UGC-Diensten gegenüber sehen, wenn sie sich tatsächlich um Lizenzen bemühen, findet sich bei Mirko Vianello, *Lizenzierung von Musik in nutzergenerierten Videos – Der steinige Weg zur Verwendung im Internet*, MMR (Multimedia und Recht), 2/2009.
 78) YouTube Blog, *YouTube, the UK and the Performing Rights Society for Music*, abrufbar unter: <http://www.youtube.com/blog?entry=ot851N5Dkmo>
 79) Erklärung von PRS for Music im Zusammenhang mit der Google/YouTube-Ankündigung, abrufbar unter: http://www.prsformusic.com/about_us/press/latestpressreleases/Pages/PRSforMusicStatementGoogleYouTube.aspx
 80) Jemima Kiss, *YouTube rights row over music videos could spread to MySpace*, abrufbar unter: <http://www.guardian.co.uk/technology/2009/mar/10/youtube-performing-rights-society-music>
 81) Es gibt eine Reihe interessanter rechtlicher Fragen in Bezug auf Wettbewerbsrecht und Verbraucherschutz in dieser Hinsicht. Siehe Francisco Javier Cabrera Blázquez, *Digital Rights Management Systems (DRMS): Jüngste Entwicklungen in Europa*, IRIS *plus* 2007-1, abrufbar unter: http://www.obs.coe.int/oea_publ/iris/iris_plus/iplus1_2007.pdf.de
 82) Siehe Christina Angelopoulos, *Filtern des Internets nach urheberrechtlich geschützten Inhalten in Europa*, IRIS *plus* 2009-4, abrufbar unter: http://www.obs.coe.int/oea_publ/iris/iris_plus/iplus4_2009.pdf.de
 83) Die Lösung, zu der einige große Medienunternehmen wie TF1 in Frankreich oder Viacom in den Vereinigten Staaten gegriffen haben, war eine Klage gegen UGC-Seiten, wobei sie geltend machten, diese veröffentlichten letztlich den von Nutzern hochgeladenen Inhalt und seien daher für Urheberrechtsverletzungen haftbar. Weitere Informationen zu diesem Thema siehe Francisco Javier Cabrera Blázquez, *Portale für nutzergenerierte Inhalte und das Urheberrecht*, IRIS *plus* 2008-5, abrufbar unter: http://www.obs.coe.int/oea_publ/iris/iris_plus/iplus5_2008.pdf.de
 84) *Projet de loi favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet* (Gesetzentwurf zur Förderung der Verbreitung von Werken und dem Schutz von Rechten im Internet), abrufbar unter: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/internet-creation08/6%20-%20Projet%20de%20loi.pdf>
 85) Das System der abgestuften Erwiderung steht jedoch im Widerspruch zu bestimmten Vorschlägen, die während der Debatte auf EU-Ebene über die Überprüfung des Telekommunikationspakets gemacht wurden, und hängt daher von deren endgültigem Ausgang ab. Siehe Christina Angelopoulos, a. a. O..